El drama musical griego

Friedrich Nietzsche

No sólo recuerdos y resonancias de las ***artes dramáticas de Grecia*** podemos detectar en nuestro teatro de hoy: no, las ***formas fundamentales*** de éste hunden sus raíces en el suelo ***helénico*** bien en un crecimiento ***natural***, bien como consecuencia de un préstamo ***artificial***. Sólo los nombres se han modificado y han cambiado de sitio en varios aspectos: de manera semejante a como el arte musical de la Edad Media continuaba poseyendo realmente las escalas musicales griegas, incluso con los nombres griegos, sólo que, por ejemplo, lo que los griegos llamaron ***locrio*** es calificado, en los tonos eclesiásticos, de ***dórico*** Con confusiones similares tropezamos en el terreno de la terminología dramática: lo que el ateniense entendía por ***tragedia*** nosotros lo subsumiremos acaso en el concepto de ***gran ópera:*** al menos esto es lo que hizo Voltaire en una carta al cardenal Quiriní En cambio, en nuestra tragedia un heleno apenas reconocería nada que pudiera corresponder a su tragedia; pero sí se le ocurriría que la estructura entera y el carácter básico de la tragedia de Shakespeare están tomados de la denominada ***comedia nueva*** de él. Y de hecho, es de ***ella*** de la que se han derivado, en enormes espacios de tiempo, los misterios y moralidades latino-germánicas y, finalmente, la tragedia de Shakespeare: de modo similar a como no se podrá desconocer en la forma externa del ***escenario*** de Shakespeare el parentesco genealógico con la comedia ática nueva. Así, pues, mientras que aquí hemos de reconocer un desarrollo que avanza de manera natural, y que se continúa durante milenios, aquella genuina tragedia de la Antigüedad, la obra de arte de Ésquilo y de Sófocles, ha sido inoculada al arte moderno de un modo arbitrario. Lo que hoy nosotros llamamos ***ópera***, que es una caricatura del drama musical antiguo, ha surgido por una imitación simiesca directa de la Antigüedad: desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural, formada de acuerdo con una teoría abstracta, se ha portado cual si fuera un ***homunculus*** producido artificialmente, como el malvado duende de nuestro moderno desarrollo musical. Aquellos aristocráticos, cultos y eruditos florentinos que, a comienzos del siglo XVII, provocaron la génesis de la ópera, tenían el propósito claramente expresado de renovar ***aquellos*** efectos que la música había tenido en la Antigüedad, según tantos testimonios elocuentes . ¡Cosa extraña! Ya el primer pensamiento puesto en la ópera fue una búsqueda de efecto. Con tales experimentos quedan cortadas o, al menos, gravemente mutiladas las raíces de un arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo. Así en Francia el drama popular fue

suplantado por la denominada tragedia clásica, es decir, por un genero surgido nada más que por vía docta, destinado a contener sin mezcla alguna la quintaesencia de lo trágico. También en Alemania quedó socavada a partir de la Reforma la raíz natural del drama, la comedia de carnaval; desde entonces apenas se ha vuelto a intentar crear de nuevo una forma nacional, en cambio se ha pensado y poetizado de acuerdo con las pautas vigentes en naciones extranjeras. Para el desarrollo de las artes modernas la erudición el saber v la sabihondez conscientes constituyen el auténtico estorbo: todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda. La historia de la música enseña que la sana evolución progresiva de la música ***griega*** quedó de súbdito máximamente obstaculizada y perjudicada en la Alta Edad Media cuando**,** tanto en la teoría como en la práctica, se volvió de manera docta a lo antiguo. El resultado fue una atrofia increíble del gusto: en las continuas contradicciones entre la presunta tradición y el oído natural se llegó a no componer ya música para el oído, sino para el ojo. Los ojos debían admirar la habilidad contrapuntística del compositor: los ojos debían reconocer la capacidad expresiva de la música. ¿Cómo se podía lograr esto? Se dio a las notas el color de las cosas de que en el texto se hablaba, es decir, verde cuando lo que se mencionaba eran plantas, campos, viñedos, rojo púrpura cuando eran el sol y la luz. Esto era música-literatura, música para leer. Esto que aquí nos parece un claro absurdo, en el terreno de que aquí voy a hablar sólo unos pocos vieron en seguida que lo era. Yo afirmo, en efecto, que el Ésquilo y el Sófocles que nosotros conocemos nos son conocidos únicamente como poetas del texto, como libretistas, es decir, que precisamente nos son desconocidos. Pues mientras que en el campo de la música hace ya mucho tiempo que hemos superado esa fantasmagoría docta que es una música para leer, en el campo de la poesía la innaturalidad del poema-libreto domina de manera tan exclusiva, que cuesta reflexión decirse hasta qué punto somos por necesidad injustos con Píndaro, Ésquilo y Sófocles, más aún, por qué propiamente no los conocemos. Cuando los llamamos poetas, queremos decir precisamente poetas del libro: mas justo con esto perdemos toda intelección de su esencia, la cual se nos descubre únicamente cuando alguna vez, en una hora intensa y rica de fantasía, hacemos desfilar ante nuestra alma la ***ópera*** de un modo tan idealizado, que se nos da precisamente una intuición del drama musical antiguo. Pues por muy desfiguradas que se encuentren todas las proporciones en la denominada gran ópera, aun cuando ésta sea producto de la dispersión, no del recogimiento, esclava de la peor de las versificaciones y de una música indigna: aun cuando aquí todo sea mentira y desvergüenza: no hay, con todo, ningún otro medio de hacerse una idea clara sobre Sófocles más que intentando adivinar, a partir de esa caricatura, su imagen primordial y eliminando con el pensamiento, en una hora de entusiasmo, todo lo torcido y desfigurado. Esa imagen de la fantasía tiene que ser investigada entonces con cuidado, y confrontada en cada una de sus partes con la tradición de la Antigüedad, para que no superhelenicemos acaso lo helénico y nos inventemos una obra de arte que no tiene patria alguna en ningún lugar del mundo. Es éste un peligro nada pequeño. Pues hasta no hace mucho tiempo se consideró como un axioma incondicional del arte que toda plástica ideal tiene que ser incolora, que la escultura antigua no permite el empleo del color. Muy lentamente, y con la más vehemente resistencia de aquellos hiperhelenos, se ha ido abriendo paso la visión policroma de la plástica antigua, según la cual ésta no tiene que ser imaginada desnuda, sino revestida con una capa de color. De manera semejante goza de universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos y más artes no puede

producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del gusto. Pero esa tesis demuestra a lo sumo la mala habituación moderna, que hace que nosotros no podamos ya gozar como hombres enteros: estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente. Confrontemos con esto la manera como el genial Anselm Feuerbach se representa aquel drama antiguo como arte total: «No es de extrañar -dice- que, dada su afinidad electiva, que tiene unas razones profundas, las artes particulares acaben fundiéndose de nuevo en un todo inseparable, que es una nueva forma de arte. Los juegos olímpicos reunían en una unidad político-religiosa a las tribus griegas separadas: el festival dramático se parece a una festividad de reunificación de las artes griegas. Su modelo estaba dado ya en aquellas festividades de los templos en que la aparición plástica del dios era celebrada, ante una devota muchedumbre, con bailes y cantos. Como allí, también aquí el marco y la base lo forma la arquitectura, mediante la cual la esfera poética superior queda visiblemente apartada de la realidad. En la decoración vemos ocupado al pintor, y en la suntuosidad de los trajes vemos desplegado todo el encanto de un abigarrado juego de colores. Del alma del conjunto se ha hecho dueño el arte poético; pero, una vez mas, no como una forma poética aislada, cual ocurre en el culto del templo, no, por ejemplo, como himno. Aquellos relatos, tan esenciales al drama griego, del ***angelos*** y del ***exangelos*** o de los mismos personajes que actúan, nos retrotraen a la epopeya. En las escenas apasionadas y en el coro tiene su lugar la poesía lírica, y, ciertamente, según todas sus gradaciones, desde la erupción inmediata del sentimiento, en interjecciones, desde la flor delicadísima de la canción, hasta el himno y el ditirambo. Con la recitación, el canto y la música de flauta, y con el paso cadencioso del baile no queda aún cerrado del todo el circulo. Pues si la poesía constituye el elemento fundamental y más íntimo del drama, a su encuentro sale, en esta su nueva forma, la escultura.» Hasta aquí Feuerbach Es seguro que es en presencia de tal obra de arte donde nosotros tenemos que aprender el modo de gozar como hombres enteros: mientras que puede temerse que, aun colocados ante ella, nosotros nos dividiríamos en pedazos para asimilarla. Yo creo incluso que si alguno de nosotros fuese trasladado de repente a una representación festiva ateniense, la primera impresión que tendría sería la de un espectáculo completamente bárbaro y extraño. Y esto, por muchas razones. A pleno sol, sin ninguno de los misteriosos efectos del atardecer y de la luz de las lámparas, en la más chillona realidad vería un inmenso espacio abierto completamente lleno de seres humanos: las miradas de todos, dirigidas hacia un grupo de varones enmascarados que se mueven maravillosamente en el fondo y hacia unos pocos muñecos de dimensiones superiores a la humana, que, en un escenario largo y estrecho, evolucionan arriba y abajo a un compás lentísimo. Pues qué otro nombre sino el de muñecos tenemos que dar a aquellos seres que, erguidos sobre los altos zancos de los coturnos, con el rostro cubierto por gigantescas máscaras que sobresalen por encima de la cabeza y que están pintadas con colores violentos, con el pecho y el vientre, los brazos y las piernas almohadillados y rellenados hasta resultar innaturales, apenas pueden moverse, aplastados por el peso de un vestido con cola que llega hasta el suelo y de una enorme peluca. Además esas figuras han de hablar y cantar a través de los orificios desmesuradamente abiertos de la boca, con un tono fortísimo para hacerse entender por una masa de oyentes de más de 20.000 personas: en verdad, una tarea heroica, digna de un guerrero de Maratón. Pero nuestra admiración se acrecienta cuando

nos enteramos de que cada uno de esos actores-cantantes tenía que pronunciar en un esfuerzo de diez horas de. duración unos 1.600 versos, entre los que había al menos seis partes cantadas, mayores y menores. Y esto, ante un público que censuraba inexorablemente cualquier exageración en el tono, cualquier acento incorrecto, en Atenas, donde, según la expresión de Lessing, hasta la plebe poseía un juicio fino y delicado. ¡Qué concentración y entrenamiento de las fuerzas, qué prolongada preparación, qué seriedad y entusiasmo en el hacerse cargo de la tarea artística tenemos que presuponer aquí, en suma, qué actores ideales! Aquí estaban planteadas tareas para los ciudadanos más nobles, aquí no quedaba deshonrado, aun en el caso de fracasar, un guerrero de Maratón, aquí el actor sentía que, vestido con su ropaje, representaba una elevación por encima de la forma cotidiana de ser hombre, y sentía también dentro de sí una exaltación en la que las palabras patéticas e imponentes de Ésquilo tenían que ser para él un lenguaje natural.

Pero lleno de unción, igual que el actor, escuchaba también el ***oyente:*** también sobre él se expandía un estado de ánimo festivo inusitado, deseado largo tiempo. Lo que a aquellos varones los empujaba al teatro no era la angustiada huida del aburrimiento, la voluntad de liberarse por algunas horas, a cualquier precio, de sí mismos y de su propia mezquindad. El griego huía de la dísipante vida pública que le era tan habitual, huía de la vida en el mercado, en la calle y en el tribunal, y se refugiaba en la solemnidad de la acción teatral, solemnidad que producía un estado de ánimo tranquilo e invitaba al recogimiento: no como el viejo alemán, que, cuando alguna vez rompía el círculo de su existencia íntima, lo que deseaba era distracción, y la distracción auténtica y divertida la encontraba en los debates jurídicos, que por eso determinaron la forma y la atmósfera también de su drama. Por el contrario, el alma del ateniense que iba a ver la tragedia en las grandes Dionisias continuaba teniendo en sí algo de aquel elemento de que nació la tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral, que explota con una fuerza extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza entera. Como es sabido, también nuestras comedias y nuestras mascaradas de carnaval son en su origen festividades primaverales de ese tipo, que sólo por razones eclesiásticas quedan trasladadas a una fecha un poco anterior. Todo es aquí instinto profundísimo: aquellos enormes cortejos dionisíacos de la Grecia antigua tienen su analogía en los bailarines de San Juan y de San Vito de la Edad Medía, los cuales iban de ciudad en ciudad bailando, cantando y saltando, en masas cada vez mayores. Aun cuando la medicina de hoy hable de ese fenómeno como de una epidemia popular de la Edad Medía: nosotros retendremos únicamente que el drama antiguo floreció a partir de una epidemia popular de ese tipo, y que la desgracia de las artes modernas es no haber brotado de semejante fuente misteriosa. No es un capricho ni una travesura arbitraria el que, en los primeros comienzos del drama, muchedumbres excitadas de un modo salvaje, disfrazadas de sátiros y silenos, pintados los rostros con hollín, con minio y otros jugos vegetales, coronadas de flores las cabezas, anduviesen errantes por campos y bosques: el efecto omnipotente de la primavera, que se manifiesta tan de súbito, incrementa aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura**,** que por todas partes aparecen estados extáticos, visiones y una creencia en una transformación mágica de sí mismo, y seres acordes en sus sentimientos marchan en muchedumbres por el campo. Y aquí está la cuna del drama.

Pues su comienzo no consiste en que alguien se disfrace y quiera producir un engaño en otros: no, antes bien, en que el hombre esté fuera de sí y se crea a si mismo transformado y hechizado. En el estado del «hallarse-fuera-de-sí», en el éxtasis, ya no es menester dar más que un solo paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados mágicamente. De aquí procede, en última instancia, el profundo estupor ante el espectáculo del drama: vacila el suelo, la creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo. Y de igual modo que, en contraste total con Lanzadera en el ***Sueño de una noche de verano*** el entusiasta dionisíaco cree en su transformación, así el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes. Quien no abrigue esa creencia, puede seguir perteneciendo, sin duda, a los que agitan el tirso, a los diletantes, pero no a los verdaderos servidores de Dioniso, los bacantes.

En la época de florecimiento del drama ático, algo de esa vida natural dionisíaca perduraba todavía en el alma de los oyentes. Estos no eran un perezoso, fatigado público abonado todas las tardes, que llega al teatro con unos sentidos cansados y rendidos de fatiga, para dejarse emocionar aquí. En contraposición a este público, que es la camisa de fuerza de nuestro teatro de hoy, el espectador-ateniense, cuando se situaba en las gradas del teatro, continuaba teniendo sus sentidos frescos, matinales, festivamente estimulados. Para él lo sencillo no era todavía demasiado sencillo: su erudición estética consistía en los recuerdos de felices días anteriores de teatro, su confianza en el genio dramático de su pueblo era ilimitada. Pero lo más importante es que eran tan raras las veces que sorbía la bebida de la tragedia, que siempre la saboreaba como si fuera la primera vez. En este sentido voy a citar las palabras del más importante arquitecto vivo, el cual da su voto en favor de los frescos en el techo y de las cúpulas pintadas. «Nada es más ventajoso -dice- para la obra de arte que el que quede sustraída al contacto directo y vulgar con lo inmediato y a la línea de visión habitual del hombre. Por el hábito de ver cómodamente queda tan embotado el nervio óptico, que el encanto y las proporciones de los colores y las formas ya no los reconoce mas que como si estuvieran detrás de un velo» Sin duda estará permitido reivindicar algo análogo también para el raro goce del drama: les favorece a los cuadros y a los dramas que se los mire con una actitud y un sentimiento poco habituales: si bien tampoco queremos recomendar ya con esto la vieja costumbre romana de permanecer de pie en el teatro.

Hasta ahora nos hemos venido fijando únicamente en el actor y en el espectador. Pensemos también, en tercer lugar, en el poeta ***(Poet):*** esta palabra la tomo aquí, claro está, en su sentido más amplio, tal como la entendieron los griegos. Es exacto que los trágicos griegos han ejercido sus inmensos efectos sobre el arte moderno tan sólo en cuanto libretistas; pero si bien esto es verdad, yo estoy convencido de que una representación real e íntegra de una trilogía esquilea, con actores, público y poetas áticos, tendría que producir realmente un efecto anonadante, pues nos revelaría el hombre estético con una perfección y una armonía tales que, frente a ellas, nuestros grandes poetas aparecerían sin duda como estatuas bellamente iniciadas, pero no trabajadas hasta el final.

En la Antigüedad griega al dramaturgo le estaba planteada su tarea de la manera más difícil posible: una libertad cual la disfrutan nuestros poetas escénicos en lo referente a elección de materia, número de actores e innumerables otras cosas le parecería al juez

ático del arte una falta de disciplina. Todo el arte griego está penetrado de la orgullosa ley de que sólo lo más difícil constituye una tarea digna del varón libre. Así, la autoridad y la gloria de una obra de arte plástico dependían en gran manera de la dificultad de su realización, de la dureza de la materia empleada. Entre las dificultades especiales que hicieron que el camino hacia la fama dramática no llegase a ser nunca muy ancho, cuéntanse el número limitado de actores, el empleo del coro, el restringido ciclo de mitos, pero sobre todo aquella virtud de pentatleta, la necesidad de poseer dotes productivas de poeta y de músico, en la orquéstica y en la dirección, y, por fin, de actor. Lo que constituye siempre para nuestros poetas dramáticos el ancla de salvación es la novedad y, con ello, lo interesante de la materia que han elegido para su drama. Piensan igual que los improvisadores italianos, los cuales narran una historia nueva hasta llegar a su punto culminante y a la máxima tensión, y entonces están persuadidos de que ya nadie se irá antes del final. Ahora bien, el retener hasta el final mediante el atractivo de lo interesante era algo nunca oído entre los trágicos griegos: las materias de sus obras maestras eran conocidas desde antiguo, y, en forma épica y lírica, resultaban familiares desde la infancia a los oyentes. El despertar verdadero interés por un Orestes y un Edipo era ya una proeza heroica: pero ¡qué restringidos, qué arbitrariamente limitados eran los medios que era lícito emplear para suscitar ese interés! Aquí entra en consideración sobre todo el coro, el cual era tan importante para el poeta antiguo como lo eran para el trágico francés los personajes aristocráticos que tenían sus puestos a ambos lados de la escena y que, por así decirlo, transformaban el escenario en una antecámara principesca. De igual modo que, por consideración a ese singular «coro», que no intervenía y, sin embargo, sí intervenía en la representación, al trágico francés no le era lícito modificar los decorados, de igual modo que el lenguaje y el gesto en el escenario se guiaban por el modelo de ese «coro»: así el coro antiguo exigía que la acción entera en todo drama se desarrollase en público y que el lugar de acción de la tragedia fuese un lugar abierto.

Es esta una exigencia temeraria: pues el acto trágico y la preparación para el mismo no se los suele encontrar precisamente en la calle, sino que donde mejor crecen es en lo oculto. Todo en público, todo a plena luz, todo en presencia del coro -esa era la cruel exigencia. No es que esto se hubiera expresado alguna vez como exigencia, en razón de una sutileza estética cualquiera: antes bien, en el largo proceso de desarrollo del drama. se había alcanzado ese nivel, y se lo había mantenido, sabiendo por instinto que para el genio eminente había aquí una tarea eminente a resolver. Es sabido, en efecto, que la tragedia no fue originariamente más que un gran canto coral: pero este conocimiento histórico nos da de hecho lo, clave de ese raro problema. En los mejores tiempos el efecto capital y de conjunto de la tragedia antigua continuaba descansando en el coro: éste era el factor con que se tenía que contar ante todo, al que no era lícito dejar de lado. Aquel nivel en que se mantuvo el drama aproximadamente desde Ésquilo hasta Eurípides es un nivel en que el coro había quedado ya tan en segundo plano como para continuar dando justamente el colorido de conjunto. Un solo paso más, y la escena dominó a la orquesta, la colonia a la metrópoli; la dialéctica de los personajes escénicos y sus cantos individuales pasaron a primer plano y se impusieron sobre la impresión coral-musical de conjunto que había estado vigente hasta entonces. Ese paso fue dado, y Aristóteles, contemporáneo del mismo, lo fijó en su famosa definición, tan desorientadora, y que no expresa en absoluto la esencia del drama esquileo.

El primer pensamiento al proyectar un poema dramático tenía que ser, por tanto, el inventar un grupo de varones o mujeres que estuviesen estrechamente vinculados con los personajes de la acción: después era necesario buscar ocasiones en las que pudieran hacer irrupción sentimientos lírico-musicales masivos. En cierto modo el actor miraba desde el coro a los personajes del escenario, y con él lo hacía el público ateniense: nosotros, que no tenemos mas que el libreto, miramos desde el escenario hacia el coro. El significado de éste no es posible agotarlo con una comparación. Si Schlegel lo calificó de «espectador ideal», esto quiere decir únicamente que, en la manera como el coro concibe los acontecimientos, el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo**,** debe concebirlos el espectador. Mas con esto se ha resaltado bien únicamente un aspecto: sobre todo es importante que quien representa al héroe le grite al espectador sus sentimientos a través del coro como a través de un altavoz, con una ampliación colosal. Aun cuando sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin embargo, una masa, sino sólo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales. No es éste el sitio de indicar cuál es el pensamiento ético que hay en la música coral unísona de los griegos: ella forma la antítesis más poderosa del desarrollo de la música cristiana, en la que la armonía, auténtico símbolo de la mayoría, ha dominado durante largo tiempo, hasta el punto de que la melodía quedó asfixiada y tuvo que volver a ser descubierta de nuevo. El coro es el que ha prescrito los límites a la fantasía poética que en la tragedia se patentiza: el baile coral religioso, con su *andante* solemne, rodeaba de barreras el espíritu inventivo de los poetas, tan travieso en otras ocasiones: mientras que la tragedia inglesa, que no tiene esa barrera, se comporta, con su realismo fantástico, de manera mucho más impetuosa, mucho más dionisíaca, pero, en el fondo, mucho más melancólica, aproximadamente como un *allegro* beethoveniano. Propiamente la tesis más importante en la economía del drama antiguo es que el coro tuviese varias ocasiones grandes de entregarse a manifestaciones lírico-patéticas. Pero esto está logrado con facilidad también en el más breve fragmento de la leyenda: y por ello falta en absoluto todo lo complicado, todo lo basado en intrigas todo lo combinado de manera sutil y artificial, en suma, todo lo que constituye cabalmente el carácter del drama moderno. En el drama musical antiguo no había nada que la gente tuviera que calcular: en él incluso la astucia de ciertos héroes del mito tiene en sí algo sencillo y honesto. Nunca, ni siquiera en Eurípides, se transformó la esencia del espectáculo en la esencia del juego de ajedrez mientras que ciertamente lo ajedrecístico se convirtió en el rasgo fundamental de la denominada comedia nueva. Por ello cada uno de los dramas de los antiguos se parece, en su sencilla estructura, a *un solo* acto de nuestras tragedias, y, desde luego, casi siempre al quinto acto, el cual lleva a la catástrofe con pasos cortos y rápidos. La tragedia clásica francesa, como no conocía su modelo, el drama musical griego, más que precisamente como libreto, y con la introducción del coro caía en perplejidades, tuvo que admitir en sí un elemento totalmente nuevo, sólo para llenar los cinco actos prescritos por Horacio ese lastre, sin el que aquella forma de arte no se habría arriesgado a salir al mar, era la intriga, es decir, un enigma a resolver para el entendimiento y una palestra de las pasiones ***pequeñas,*** que en el fondo no son trágicas: con esto su carácter se aproximó significativamente al de la comedia ática nueva. Comparada con ésta, la tragedia antigua era pobre de acción y de tensión: incluso puede decirse que en sus etapas evolutivas anteriores no tenía puestas sus miradas en modo alguno en el obrar, el am?rò sino en el padecer, el woy‹p. La acción se añadió

cuando surgió el diálogo: e incluso en la época de florecimiento del drama el obrar verdadero y serio no fue presentado en escena descubierta. Qué otra cosa fue originariamente la tragedia más que una lírica objetiva, una canción cantada partiendo del estado de determinados seres mitológicos, y, además, con el traje de los mismos. Al principio un coro ditirámbico de varones disfrazados de sátiros y silenos tenía que dar a entender qué era lo que le había excitado de tal modo: aludía a un rasgo, rápidamente comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dioniso. Más tarde fue introducida la divinidad misma, con una doble finalidad: por un lado, para hacer personalmente una narración de las aventuras en que se encuentra metida en ese momento y que incitan a su séquito a participar en ellas de manera vivísima. Por otro lado, durante esos apasionados cantos corales Dioniso es en cierto modo la imagen viviente, la estatua viviente del dios: y de hecho el actor antiguo tiene algo del convidado de piedra de Mozart. Un musicólogo moderno hace sobre esto la correcta observación siguiente: «En nuestro actor disfrazado -dice- nos sale a nosotros al encuentro un hombre natural, a los griegos en la máscara trágica les salía al encuentro un hombre artificial, estilizado en héroe, si se quiere. Nuestros profundos escenarios, en los cuales están agrupados a menudo unos cien personajes, convierten las representaciones con toda la vivacidad que pueden en pinturas coloreadas. El estrecho escenario antiguo, con la pared del fondo muy adelantada, convertía a las pocas figuras que allí había y que se movían pausadamente en bajorrelieves vivientes o en vivientes imágenes marmóreas del frontón de un templo. Sí un milagro hubiese insuflado vida a las figuras marmóreas de la disputa entre Atenea y Poseidón del frontón del Partenón, habrían hablado sin duda el lenguaje de Sófocles.»

Retorno al punto de vista, antes sugerido, de que en el drama griego el acento recae sobre el padecer, no sobre el obrar: ahora resultará más fácil comprender por qué yo opino que nosotros somos ***necesariamente*** injustos con Ésquilo y con Sófocles, que propiamente no los ***conoce*****mos**. No tenemos, en efecto, ninguna norma para controlar el juicio del público ático sobre una obra poética, porque no sabemos, o sólo en mínima parte sabemos, cómo se lograba que el sufrir, y en general la vida afectiva en sus erupciones, produjese una impresión conmovedora. Frente a una tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal, descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música. A la posición de la música con respecto al drama antiguo se le puede aplicar perfectamente la exigencia que Gluck formuló en el famoso prólogo a su ***Alcestis.*** La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles. Debía ser para la poesía lo que son para un dibujo impecable y bien ordenado la viveza de los colores y una mezcla feliz de sombra y luz, que sirven únicamente para dar vida a las figuras sin destruir los contornos. La música fue aplicada, por tanto, sólo como medio para una finalidad: su tarea era la de trocar la pasión del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes. Sin duda esa misma tarea la tiene también la palabra, mas para ésta es mucho más difícil resolverla y sólo puede hacerlo con rodeos. La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio, la música toca

directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende.

Es verdad que todavía hoy se encuentran difundidas opiniones sobre la música griega según las cuales ésta no habría sido de ninguna de las maneras semejante lenguaje universalmente comprensible, sino que significaría, antes bien, un mundo sonoro inventado por vía docta, abstraído de unas doctrinas acústicas, y completamente extraño a nosotros. Acá y allá la gente mantiene, por ejemplo, la superstición de que en la música griega la tercera mayor fue sentida como una disonancia. De tales ideas tenemos que liberarnos completamente, y no olvidar nunca que la música de los griegos está mucho más próxima a nuestro sentimiento que la de la Edad Media. Las composiciones antiguas que se nos han conservado recuerdan totalmente, en su nítida articulación rítmica, nuestras canciones populares: pero fue de la canción popular de donde brotaron todo el arte poético y toda la música antiguos. Es cierto que existe también música instrumental pura: mas en ella se hacía valer únicamente el virtuosismo. El griego genuino sentía siempre en ella algo ajeno a su patria, algo importado del extranjero asiático. La música propiamente griega es por completo música vocal: el lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música no está roto todavía: y esto hasta tal grado., que el poeta era también necesariamente el que ponía música a su canción. Los griegos no llegaban a conocer una canción más que a través del canto: pero al oírlo sentían también la unidad intimísima de palabra y música. Nosotros, que nos hemos criado bajo el influjo de la grosería artística moderna, bajo el aislamiento de las artes, apenas somos ya capaces de disfrutar juntos el texto y la música. Nos hemos habituado precisamente a disfrutar, por separado, el texto en la lectura -por lo cual no nos fiamos de nuestro juicio cuando vemos recitar una poesía, representar un drama**,** y pedimos el libro - y la música en la audición. También encontramos soportable el texto más absurdo con tal de que la música sea bella: algo que a un griego le parecería propiamente una barbarie.

Además de esta hermandad recién subrayada entre poesía y arte musical, la música antigua tenía otras dos características, su sencillez e incluso pobreza de armonía, y su riqueza de medios de expresión rítmica. Ya he insinuado que el canto coral se diferenciaba del canto solista únicamente por el número de voces, y que sólo a los instrumentos de acompañamiento les estaba permitida una muy restringida polifonía, es decir, una armonía en sentido nuestro. La exigencia primera de todas era que se ***entendiese*** el contenido de la canción interpretada: y si se entendía realmente una canción coral de Píndaro o de Ésquilo, con sus temerarias metáforas y saltos de pensamiento: esto presupone un arte asombroso de interpretación y, a la vez, una acentuación y una rítmica musicales extraordinariamente características. Al lado de la estructura rítmico-musical en períodos, que se movía en estrechísimo paralelismo con el texto, iba por otra parte**,** como medio de expresión externa, el movimiento del baile, la orquéstica. En las evoluciones de los coreutas, que diseñaban ante los ojos de los espectadores algo así como arabescos sobre la ancha superficie de la orquesta, la gente sentía la música hecha visible en cierto modo. Mientras la música incrementaba el efecto de la poesía, la orquéstica aclaraba la música. Con esto se le originaba al mismo tiempo al poeta y compositor la tarea de ser además un maestro de ballet productivo.

Aquí hay que decir todavía unas palabras sobre los límites de la música en el drama. El significado más hondo de esos límites, que son el talón de Aquiles del drama musical antiguo, puesto que en ellos comienza el proceso de disolución de éste, no lo vamos a discutir hoy, ya que en mi próxima conferencia pienso tratar de la decadencia de la tragedia antigua, y, por tanto, también del punto que acabamos de insinuar. Baste aquí con este hecho: no todo lo poetizado se podía cantar, y a veces también se lo hablaba, como en nuestro melodrama, con acompañamiento de música instrumental. Pero ese hablar hemos de imaginárnoslo siempre como un semirecitado, de modo que el peculiar sonido retumbante del mismo no introducía ningún dualismo en el drama musical, antes, por el contrario, también en el lenguaje se había impuesto el influjo dominante de la música. Una especie de eco de ese tono de recitado lo tenemos en el denominado tono de lección, con que en la Iglesia católica son leídos los evangelios, las epístolas y muchas oraciones. «El sacerdote lector hace, en las pausas y finales de las frases, ciertas flexiones de voz, con lo que queda asegurada la claridad de la lectura y se evita a la vez la monotonía. Pero en momentos importantes de la acción sagrada la voz del clérigo se eleva, el ***pater noster***, el prefacio, la bendición se convierten en un canto declamatorio.» En general, muchas cosas del ritual de la misa solemne recuerdan el drama musical griego, sólo que en Grecia todo era mucho más luminoso, más solar, en suma, más bello, pero también, en cambio, menos íntimo, y estaba desprovisto de aquel simbolismo enigmático e infinito propio de la Iglesia cristiana.

Con esto, estimadísima concurrencia, he llegado al final. Antes he comparado al creador del drama musical griego con el pentatleta, el atleta que participaba en cinco juegos: una imagen distinta nos aclarara mejor el significado que tal pentatleta músico-dramático tuvo para todo el arte antiguo. Ésquilo posee una importancia extraordinaria para la historia de la indumentaria antigua en cuanto que fue él quien introdujo el ropaje libre, la elegancia, esplendor y gracia del vestido principal, mientras que, antes de él, los griegos barbarizaban en sus vestidos y no conocían el ropaje libre. El drama musical griego es, para todo el arte antiguo, ese ropaje libre: todo lo no-libre, todo lo aislado de cada una de las artes queda superado con él; en su común festividad sacrificial se cantan himnos a la belleza y a la vez a la audacia. Sujeción y, sin embargo, gracia, pluralidad y, sin embargo, unidad, muchas artes en actividad suprema y, ***sin embargo, una sola*** obra de arte -eso es el drama musical antiguo. Mas aquel a quien su contemplación le traiga al recuerdo el ideal del reformador actual del arte, tendrá que decirse simultáneamente que aquella obra de arte del futuro no es por acaso un espejismo brillante, pero engañoso: lo que nosotros esperamos del futuro, eso ha sido ya una vez realidad -en un pasado de hace más de dos mil años.